Aspectos lúdicos en *Lo que puede Una sospecha*, de Mira de Amescua

Mª Angeles Torres Sánchez
Universidad de Cádiz

El ser humano siempre ha gustado de utilizar su lenguaje, pues ello le produce distintos tipos de placer, y más aún en la producción literaria concebida especialmente para el deleite de sus receptores. Son los recursos lingüísticos, por medio de sus componentes formales y significativos, los que procuran diferentes niveles de placer en los interlocutores, tanto en la conversación diaria y espontánea, cuando la comunicación responde a una función básicamente informativa, como en los géneros literarios, en que el mensaje tiene una eminente función artística y estética.

Así, en cuanto al tema del placer lingüístico, Graciela Reyes (1984) defiende que en todo lenguaje verbal se producen al menos cuatro tipos de placer:

1. El placer de articular palabras y jugar con sonidos.

2. El placer del «exhibicionismo», donde el hablante se presenta a sí mismo, se exhibe ante su interlocutor.

3. El placer de evocar y reconstruir escenas en función de nuestra memoria.

4. El placer de construir sentidos en conjunto. En este plano se pueden suscitar sentidos que realmente no se reflejan en las palabras, donde mediante insinuaciones y actos de habla indirectos producimos placeres de tipo cognitivo y emocional.

Esta base lingüística nos lleva a cuestionarnos ante la comedia *Lo que puede una sospecha*, de Mira de Amescua, que como manifestación del género dramático se asemeja a la conversación interpersonal donde los hablantes gozan con el uso de su lenguaje, cómo y con qué recursos se produce el placer del lenguaje teatral en sus interlocutores, en este caso, el autor y el público.

Desde nuestro punto de vista, el juego y el placer en todo lenguaje verbal es de dos tipos esenciales:

A. El placer y juego de las formas, provocado por los meros recursos lingüísticos empleados en el mensaje.

B. El placer y juego de sentidos, producido básicamente por los elementos extralingüísticos y contextuales que intervienen y rodean el mensaje.

A. EL PLACER DE LAS FORMAS

La creación de palabras como entidades materiales es la llave que introduce al hablante en dos mundos: el del sonido y el visual.

El hombre tiene capacidad, conoce y utiliza su lenguaje como medio de comunicación, y disfruta, quizá en este primer grado inconscientemente, al articular los sonidos y jugar con las formas de su lengua. Pero, ¿y cuando incluso hace uso de las palabras, no principalmente por su valor informativo, sino que presta especial interés a su carácter sonoro o visual en sí? Este es el caso del uso literario-artístico del lenguaje, que produce un segundo grado de placer, el de la creación lúdica. El lenguaje, en parte, pierde su transparencia, que permitía pasar a través de él casi sin percibirlo para llegar al significado, y se hace opaco, invitando al espectador a un juego de formas y equívocos. Al reducir el lenguaje al significante, hacemos como un juguete de la palabra. Convertir el lenguaje en juguete, devaluar el significado, trasgredir las normas, poner en evidencia las burlas del idioma, son operaciones con una finalidad única: mostrar el dominio del sujeto sobre la materia lingüística. Por ello, en la creación literaria, especialmente, el autor debe ser un experto conocedor de su lengua, ya que necesita dominar todas sus posibilidades. En el teatro del Siglo de Oro, al igual que en el género lírico, descubrimos la métrica y la rima como manifestaciones del especial placer que producen el son y el ritmo, por un lado, y el juego con el vocablo, por otro. Con ellas el autor atrae y fija la atención del receptor sobre la forma del mensaje.

La métrica en esta comedia de Mira pretende ser bastante uniforme, con versos octosílabos, pero la verdad es que a lo largo de la obra encontramos muchos versos que escapan a esta uniformidad, unos endecasílabos y otros de menor métrica, como de siete o de cuatro sílabas.

La rima, en cambio, es bastante rica. Todo el acto I está escrito en cuartetos, con rima consonante (abba). En el acto II ya encontramos mayor variedad: comienza con rima consonante (aabbcc...) hasta el verso 1023, donde vuelve a los cuartetos (abba) hasta el verso 1235. Aquí reestablece una rima consonante

en pareados (aabbcc...) hasta el verso 1323, donde cambia a una rima consonante en cuartetos (abba) hasta el verso 1615. Ahora la rima será asonante de los pares, dejando libres los impares (-a-a-a...) hasta el fin del acto segundo. Por último, el acto III empieza con rima consonante (aabbcc...), variando a una estrofa de quintillas, que siguen un orden un tanto irregular (abbaa; ccddc; effee...) del verso 1863 al 1982, donde retoma una rima asonante de los pares, dejando libres los impares (-a-a...). En el verso 2250 vuelve a una rima consonante en pareado (aabbcc...), y en el 2307 de nuevo regresa a la asonancia de los pares (-a-a-a...). Ya a partir del verso 2657 y hasta el final de la obra las estrofas serán cuartetos (abba), al igual que el primer acto, para cerrar el círculo rítmico.

Además del metro y la rima como recursos lingüísticos formales para producir ese placer estético primero, vamos a referirnos a otros medios que procuran el juego con la lengua y colaboran en este primer placer de las formas.

Por ejemplo, destaca por su frecuente utilización en toda la comedia el término «cuidado», empleado como homógrafo que responde a diferentes significados:

–en el verso 13, Inés está hablando con Isabel y le dice:

> Pues no importa que el agrado
> y brío me haya rendido,
> si mi ser está impedido
> de poderos dar *cuidado*.

Aquí el sentido se podría emparentar con la segunda acepción de la palabra que en la *Enciclopedia del idioma*, Madrid, 1958, de M. Alonso Pedraz, da del término «cuidado» desde el siglo XVI, como «Cuidados amorosos o penas de amor». En este contexto más sería el primer significado de «cuidados amorosos» en un plano de amistad entre mujeres.

–en el verso 73, Íñigo pregunta a Alonso:

> ¿Tenéis ya nuevo *cuidado*?

En esta ocasión se toma el segundo significado de la misma acepción arriba indicada, esto es, el de «penas de amor» o persona a la que se ama. Corrobora este sentido la respuesta de Alonso, que dice:

Y que es milagro de amor,
mas me trata con rigor.

-y, por otra parte, en el verso 86, Íñigo se dirige de nuevo a Alonso con las palabras:

Ya me habéis desahogado,
porque temió mi *cuidado*
que era el *vuestro* doña Inés.

En esta referencia doble, se juega con los dos sentidos del término que recoge M. Alonso Pedraz en su enciclopedia, ambas acepciones acuñadas en la lengua española desde el siglo XVI. La primera como «recelo, sobresalto, temor, preocupación», que responde al sentido de la palabra en el verso 87; y la segunda acepción como «cuidados de amor o penas de amor», a que se refiere ese «vuestro» del verso 88, sentido similar al antes citado del verso 73.

Otro recurso lingüístico que el autor utiliza en este nivel lúdico de la lengua es la *antítesis* o contraposición de palabras con significados opuestos, con el objetivo de provocar el humor. De este modo lo encontramos en el verso 656 y siguientes, en que Íñigo se dirige a Cardillo, lacayo de Carlos, y dice:

ÍÑIGO
¿Quién *va*? ¿No responde?
CARDILLO
Bien,
¿quién ha de *ir*, si estoy *parado*?

Las *metáforas* también forman parte del juego, como encontramos en los versos 79 y 80, en que Alonso dice a Íñigo:

Una de las dos que veis
es el Norte que me guía

Esta figura, propia de los siglos XVI y XVII, y utilizada también por Góngora, según Martín Alonso Pedraz (*op. cit.*) significa «Persona en quien uno inspira sus actos y determinaciones».

Otra metáfora también muy de uso en la Literatura del Siglo de Oro español se recoge en el verso 116

abrid a voces la rosa

identificando comunmente «la rosa» con «la boca».

Los juegos de palabras o *expresiones populares* acuñadas por la tradición producen al mismo tiempo un placer en los interlocutores, al que no hace caso omiso nuestro autor en su comedia. Recogemos como ejemplo algunas de ellas:

- «haber silvo de contado», en el verso 195. Tiene el sentido de «correrse la voz».

- a partir del verso 588, Cardillo habla y dice:

Fenisa quiere a rabiar
mi valor, según entiendo,
y pues con razón me ofendo
con brío me he de vengar.
Pues con cólera española,
si a su vil lacayo encuentro,
le he de abollar hasta el centro
los cascos *de golpe en bola.*

Según el *Diccionario de Autoridades*, el sentido de esta expresión es «Metafóricamente, vale el acierto y seguridad con que se ejecuta o logra algún dicho, o acción, especialmente contra otro».

- en el verso 1086, también Cardillo es el que utiliza otra expresión popular; la frase «está el diablo en Cantillana». Según la enciclopedia de M. Alonso Pedraz, «andar o estar el diablo en Cantillana» significa «haber turbaciones o inquietudes en alguna parte».

- y, como último ejemplo que citaremos en esta ocasión, encontramos a partir del verso 2098, las siguientes palabras de Alonso:

Proseguid, que *estoy pendiente*
de un cabello, hasta saber
el fin que vino a tener
un peligro tan urgente;

pero ya que libre os veo,
poco el peligro sería.

Esta expresión «estar pendiente de un cabello» equivaldría a la expresión del español actual «estar pendiente de un hilo», con el sentido de tener la incertidumbre por saber una cosa.

En esta misma línea de las referencias que hallamos en la comedia a expresiones o juegos de palabras populares, podríamos citar las también muy numerosas frases correspondientes al Refranero español. La mayor parte de las manifestaciones de este aspecto del juego lingüístico aparecen en boca de Cardillo, el lacayo, representante del saber popular y el humor por excelencia en la comedia. Por ejemplo, en su intervención a partir del verso 636 dice:

Por Cristo que ha de decir
el que a mi fregona adora,
que es peor un toma ahora
que dos te daré[...]

Y más adelante, en el verso 1115 y siguientes, otra vez Cardillo dice:

Y por fin de su fatiga,
con él a su casa fue
a darle la mano, que
San Pedro se la bendiga.

La referencia al conocido refrán popular «A quien Dios se la de, San Pedro se la bendiga» es clara.

En otro momento de la obra, en los versos 1153 y 1154, es Isabel la que con estas palabras hace un juego de alusión a un modismo popular:

Donde falta quien se casó,
siempre padrinos sobraron

Y, como último ejemplo, la intervención a partir del verso 1279 de Íñigo:

bien dicen
que el que escucha su mal oye.

refrán recogido en la página 404 de la colección de refranes compilada por Rodríguez Marín bajo el título de *Refranes castellanos*, 1926, con refranes no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas.

En último lugar, como manifestación de los recursos basados en el aspecto formal o en las propias palabras del mensaje para producir en su público este primer tipo de placer lingüístico, vamos a mencionar algunas de las numerosas *referencias históricas y mitológicas* que introduce en su composición. Este recurso, aunque se centra en determinadas palabras, consideramos que se halla a caballo entre el primer tipo de placer, el lingüístico de las formas, y el segundo, el de los sentidos, que transciende a las formas lingüísticas y que se explica o entiende por elementos contextuales exteriores al propio discurso. Es decir, las referencias bien históricas o mitológicas sólo toman su sentido si existe esa base de conocimiento cultural en los receptores, que el autor presupone. Si tal conocimiento no existiese, el juego no funcionaría.

Ejemplos de este recurso lúdico-artístico son:

- en el verso 344 y siguientes hallamos esta referencia a Amadís de Gaula y los libros de caballería:

> Aqueste el suceso fue
> llega ahora a discurrir,
> si por ocasión más dulce
> el juicio perdió *Amadís*.

- a partir del verso 372 podemos leer las palabras de Carlos a su lacayo Cardillo, al cual ha mandado ir a servir a casa de don Diego e Isabel, su amada, para así controlar y poder facilitarle el éxito de su amor:

> solicité que sirvieses
> en su casa, con que al cabo
> hecho *Sinón desta Troya*,
> a cuyo fuego me abraso,
> por otra más bella *Elena*.

El juego referencial se comprende si recordamos que Sinón fue, en la leyenda mitológica clásica, el espía que los griegos habían dejado en Troya,

cuando simularon partir con la flota, y levantar el sitio. Sinón debía advertirles en cuanto los troyanos hubiesen introducido el caballo de madera en la ciudad.

– Cardillo, en el verso 2023 y siguientes, hace una referencia a Venus, diosa mitológica de la hermosura y el amor, y que, según Alonso Pedraz, desde el siglo XVI toma el sentido de «cualquier mujer muy hermosa». El lacayo, que ha sido encargado por su señor don Carlos a entregar una citación de duelo a don Alonso, dice con tono irónico:

lindo cuento,
cuando esperaba tener
por estafeta de *Venus*,
unas albricias ocales
como nueces, que lo menos
fuera diamante o cadena,
a llevar un papel vengo
de un barbado a otro barbado.

el pobre Cardillo esperaba ser correo de buenas noticias de amor a una bella dama, y recibir el magnífico regalo o favor que se hacía al que traía una buena noticia, esto es, esas albricias ocales, y tan sólo es el encargado de anunciar un futuro duelo sangriento.

– Y otra muestra de este recurso se puede encontrar del verso 490 a 493, cuando Isabel dice:

Si en esas confianzas
mi amor no entretuviera,
segunda *Tisbe* fuera,
malogrando esperanzas.

Ella, triste con sus problemas de amor, se compara con Tisbe, amante de Píramo, los cuales fueron los protagonistas de una trágica historia de amor.

Hasta aquí, todas las figuras, recursos y juegos lingüísticos que hemos mencionado son utilizados por el autor para que el estilo de su lengua procure a sus receptores el agrado y placer, que hemos denominado «placer de las formas».

B. EL PLACER DE LOS SENTIDOS

En este segundo tipo de placer juegan no sólo recursos lingüísticos formales, sino que es esencial para que funcione el juego y se produzca el placer o el humor la contextualización del mensaje. Es normalmente el contexto lingüístico y extralingüístico lo que da ese carácter lúdico a la comunicación. Vamos a centrar nuestro estudio concretamente en dos manifestaciones o recursos que provocan en los receptores este tipo de placer: los juegos de humor y la ironía, con algunos ejemplos que aparecen en *Lo que puede una sospecha.*

En principio, y recordando lo que ya defendimos en la comunicación titulada «*Lo que puede una sospecha*: algunos lazos de la complicidad», presentada en el Coloquio sobre Mira de Amescua, celebrado en Granada, diciembre de 1990, y publicada después en el número monográfico de *RILCE*, dedicado a este mismo comediógrafo, en 1991, lo que confiere el carácter cómico a esta historia de amor y celos son los equívocos que conoce el público, en complicidad con el autor, y que ignoran los personajes implicados. El recurso empleado para el malentendido es la falta de luz, lo cual provoca que Isabel confunda a su amante don Carlos con don Alonso, que también la pretende, y que luego se produzca el ataque de celos de don Carlos al verla hablando con otro hombre; al igual ocurre con don Íñigo, que ama a Inés, y ésta, que lo ve con Isabel, piensa que le es desleal. El público conoce la verdad, y esta técnica de complicidad con el autor es lo que procura el tratamiento cómico del tema trágico. Podríamos concluir que la mayoría de las cosas no son ni de risa, ni dramáticas, ni líricas; se les da un tratamiento u otro, o, en todo caso, admiten distintos tratamientos. Y esos enfoques, de uno u otro color que admiten los hechos los da el lenguaje. El único personaje que también conoce la realidad equívoca es Cardillo, lacayo de don Carlos, y al mismo tiempo es «el gracioso» que lleva a cabo la mayor parte de los juegos lingüísticos y de sentidos para producir humor.

a) Los juegos de humor

Según Freud (1970), el chiste y el humor tienen un singular y fascinador encanto en la sociedad, de manera que la persona que pone en funcionamiento los mecanismos lúdicos del lenguaje se acerca más a su público. Esto se corrobora si aplicamos esta teoría al teatro del Siglo de Oro, pues es evidente

que el personaje del gracioso, y en nuestra comedia Cardillo, es el que más cariño y agrado consigue del público. Es, en *Lo que puede una sospecha*, el que cautiva la simpatía del público, por un lado, el que comparte también con él la complicidad con el autor al no dejarse llevar por la falsedad de las sospechas, por otro lado, y el que, al cambiar las citaciones de duelo que debe entregar, provoca la muerte de don Alonso, el galán que sobra para que las dos parejas de amantes consigan un final feliz.

Veamos algunos ejemplos de los juegos de humor que Mira pone en boca de Cardillo:

– el diálogo entre Cardillo e Íñigo, a partir del verso 720, donde establecen una cita para batirse en duelo:

CARDILLO
Yo entiendo
que como yo disimulas
el miedo; pero hemos de ir,
si salimos a reñir,
a buscar primero mulas.
ÍÑIGO
¿Para qué?
CARDILLO
¡Gracioso enfado!
Porque a merendar no voy,
sino a reñir, y no estoy
de parecer de ir cansado.

– otra ocasión de humor es el comentario que hace también Cardillo cuando ve que los sucesivos equívocos están provocando violencia y la concertación de varios duelos (versos 1519 a 1522):

Según advierto el furor
en todos, quiero temprano
avisar al cirujano,
y luego al enterrador.

– en una conversación entre don Carlos y Cardillo, a partir del verso 2010, Cardillo hace un juego cómico en relación a su clase social inferior a la de su señor:

DON CARLOS
Contra agravios tan notorios
escribir yo es más acuerdo.
¿Quién es?
CARDILLO
Don Cardillo,
no tan noble caballero,
que alegar no pueda mucha
antigüedad en los tiempos.
DON CARLOS
Deja ahora disparates,
que no estoy de humor.

– o, como último ejemplo que vamos a citar ahora, una conversación en el tercer acto, entre don Alonso y Cardillo, donde el primero ordena al segundo que lleve a su señor, don Carlos, una citación de duelo; en tan seria y dura situación, el lacayo contesta (verso 87 y siguientes):

CARDILLO
¡Qué quimera!
¿Dóndo dice que le espera?
DON ALONSO
En el río.
CARDILLO
¿Para qué?
¿Tiénele desafiado
para nadar?

El denominativo común en todas estas situaciones de humor es la *inadecuación contextual del mensaje*; esto es, en situaciones serias o trágicas, las preguntas o comentarios de Cardillo, ingenuos o absurdos contextualmente, producen una ruptura de las expectativas tanto de su interlocutor como del público, desconcierto que provoca el efecto lúdico-cómico y la risa.

b) Ironía

Con anterioridad al siglo XVIII la ironía era uno de tantos artificios retóricos, el menos importante de los tropos, pero en el presente siglo ha llegado a convertirse en rasgo distintivo de toda la buena literatura en todos sus géneros, según la opinión de críticos como Cleanth Brooks (1951).

Tradicionalmente se definió este recurso como «decir algo distinto de lo que se quiere decir», o «decir lo contrario de lo que se quiere decir», pero en ambas definiciones la ironía se centraba exclusivamente en el plano lingüístico del mensaje, sin tener en cuenta el marco contextual del mismo.

Nosotros, en lugar de hablar de ironía, vamos a referirnos a la *comunicación irónica,* pues aunque el recurso irónico descansa en el nivel lingüístico, siempre es un fenómeno que trasciende el plano gramatical y que hay que interpretar dentro del conjunto de la comunicación pragmáticamente. Es pues un recurso retórico complejo que presenta una doble naturaleza lingüístico-conceptual.

Así, el emisor con una intención irónica emite un mensaje en el que debe haber una serie de indicios lingüísticos, como puede ser la entonación, el orden de las palabras u otros elementos gramaticales, que avisan y ayudan al interloctor a descubrir e interpretar esa intención irónica. El verdadero sentido del mensaje no aparece literalmente en éste, sino que se deriva del contexto, la situación comunicativa o de ciertos conocimientos compartidos por emisor y receptor.

Normalmente hay algún elemento que sí aparece en lo dicho y que produce una contradicción o inadecuación contextual, obligando al receptor al inferir el verdadero sentido irónico del mensaje, remitiéndose a cierta información que comparte en complicidad con el emisor. Esto es lo que ocurre en estos dos fragmentos seleccionados de la comedia:

– A partir del verso 1813, Isabel intenta echar rápidamente a su amado don Carlos porque no quiere que lo vea su padre, y éste responde «Con *lindo* modo me tratas». La inadecuación del adjetivo «lindo» en tal contexto comunicativo obliga al público receptor a hacer una interpretación irónica de este mensaje.

– Algo parecido ocurre en otra secuencia, a partir del verso 2605, en que Isabel, tras recibir la trágica noticia de la presunta muerte de don Carlos en un

duelo con don Íñigo, el público, que conoce el profundo amor que siente Isabel por don Carlos, sabe descubrir la intención irónica en estas palabras de Isabel:

Dice que miedo tiene
de la justicia, y que huyendo viene,
dejando en la campaña
muerto a don Carlos.
Mira tú qué hazaña
para ser aplaudida,
de quien diera la vida
por su vida.

Si no existiera esta información común en los interlocutores, la comunicación irónica no funcionaría y se quedaría en mera intención sin interpretación correcta del mensaje. En cambio, en ambos ejemplos arriba citados, el público siente un doble placer al descubrir la intención irónica del mensaje y al interpretarlo correctamente, desvelando el sentido implícito del mismo.

Hasta aquí esta revisión del juego, el humor y el placer en la comedia *Lo que puede una sospecha*, que nos gustaría pronto poder disfrutar como público.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO PEDRAZ, MARTÍN, *Enciclopedia del idioma*, Madrid, Aguilar, 1958.

BÜHLER, H., «Más detalles sobre ironía simétrica y simbolismo en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina», *APCIH,* Oxford, Dolphin, 1964, pp. 213-18.

BROOKS, CLEANTH, «Irony as a Principle of Structure», en *Literary opinion in America*, editado por Morton Dauwen Zabel, Nueva York, Harper and Brothers, 1951, pp. 729-741.

FALCÓN MARTÍNEZ C., (Y OTROS), *Diccionario de Mitología Clásica,* Madrid, Alianza Editorial, 1962.

FREUD, S., «Der Humor», en *Studienausgabe,* vol. 4, Munich, 1927. *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Alianza Editorial, 1970.

GRAVES, ROBERT, *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza Editorial, 2 vols, 1985.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1986.

PÉREZ-RIOJA, J.A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, 1984.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 3 vols, 1963.

REYES, GRACIELA, *Polifonía textual*, Madrid, Gredos, 1984.

RICO, FRANCISCO, «*El caballero de Olmedo*: amor, muerte e ironía», en *Papeles de Son Armadans*, XLVII, 1967, pp. 38-56.

RODRÍGUEZ MARÍN, *Refranes castellanos*, Madrid, 1926.